

Schola Cantorum Basiliensis

Bassadanza, delle misure regina – piva, delle misure la più trista: Tänze von Domenico da Piacenza (vor 1455)

Eine Tanzveranstaltung im Rahmen des internationalen Symposiums
der Schola Cantorum Basiliensis

«TANZ ALS MUSIK – ZWISCHEN KLANG & BEWEGUNG»

Freitag, 24. September 2021, 20:00 Uhr

Don Bosco Musik- und Kulturzentrum, Waldenburgerstrasse 34, 4052 Basel

Eintritt frei / Kollekte

Anmeldung obligatorisch über den Veranstaltungskalender von www.musik-akademie.ch

Teilnahme nur mit Maske und Covid-Zertifikat (geimpft, genesen oder getestet mit einem Antigen-Schnelltest nicht älter als 24h).

Bitte bringen Sie den entsprechenden Nachweis und einen Identitätsausweis mit.

Compagnie RenaiDanse

Véronique Daniels	Konzept, Tanz, choreographische und musikalische Rekonstruktion
Marc Lewon	Laute, Quinterne, Tanz
Martin Meier	Tanz
Gabriele Miracle	Perkussion
Baptiste Romain	Fidel, Dudelsack
Silke Gwendolyn Schulze	Einhandflöte & Trommel/Saitentambourin, Schalmei, Blockflöte
Christian Tanner	Tanz
Félix Verry	Fidel, Rebec, Lira da braccio

Unter freundlicher Mitwirkung von Tabea Schwartz (Tanz)

<i>Portugaler</i>	Guillaume Dufay (Codex Strasbourg)
Ballo francese <i>Amoroso</i>	Anonym (Hs. Pa, NY)
Ballo <i>Belreguardo</i>	Satz: Félix Verry
Ballo <i>Belreguardo novo</i>	Satz: Uri Smilansky
Ballo <i>Lionzello vechio</i>	Satz: Elizabeth Rumsey
Ballo <i>La ingrata</i>	
Ballo <i>Verçepe</i>	
Ballo <i>Prexonera</i>	
<i>Entrepris suis par grant lyesse</i>	Bartolomeo Brollo (Hs. Bologna Q16)
<i>Cum lacrimis</i>	Johannes Ciconia (anonyme Bearbeitung in der Wolfenbütteler Lautentabulatur, Übertragung und Rekonstruktion: Marc Lewon)
<i>Helas la fille guillemin</i>	Anonym (Hs. Escorial B)

Ballo <i>Bel fiore</i>	
Ballo <i>Anello</i>	
Ballo <i>Marchexana</i>	
Ballo <i>Iupiter</i>	Satz: Marc Lewon
Ballo <i>Laltra fia guielmina</i>	
Ballo <i>Mercantia</i>	

<i>Auxce bon youre de la bonestren</i>	Anonym (Hs. Trento 87)
Bassadanza <i>Damnes</i>	Tenor: Baptiste Romain
Bassadanza <i>Mignotta vechia</i>	Satz: Elizabeth Rumsey
Bassadanza <i>Mignotta nova</i>	Satz: Elizabeth Rumsey
Bassadanza <i>Corona</i>	Satz: Marc Lewon
Ballo <i>Rostiboli gioioso</i>	Inspiriert aus Hs. Pa, NY

Tanzquellen

- Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien 972.
- Pa: Giovanni Ambrosio (= Guglielmo Ebreo da Pesaro), *De practica seu arte tripudii*, Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien 476.
- NY: Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De practica seu arte tripudii*, New York, Public Library, Dance Collection, Lincoln Center, MGZMBZ-Res. 72-254.

Alle Choreographien aus der Handschrift von Domenico da Piacenza, außer *Amoroso* und *Rostiboli gioioso*.

Musikquellen

- Codex Strasbourg: Strasbourg, Bibliothèque Municipale, Hs. 222 C. 22, fol. 108r.
- Bologna Q16: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q16, fols. 93v–94r.
- Wolfenbütteler Lautentabulatur: Wolfenbüttel, Staatsarchiv, cod. VII B Hs. 264, fol. Ar-Av.
- Escorial B: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, MS iv.a.24, fols. 60v–62r.
- Trento 87: Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 87, fols. 117v–118r.

Bassadanza, delle misure regina – piva, delle misure la più trista:

Tänze von Domenico da Piacenza (vor 1455)

Einführung von Véronique Daniels

Die Kunst des Tanzens ist nichts anderes als ein Abbild der Bewegungen der Seele, welche mit den gemessenen und vollendeten Klängen derjenigen Harmonie übereinstimmen muss, welche durch unser Gehör genussvoll in unseren Geist und unsere Herzenssinne eindringt. Dort werden dann gewisse süße Gemütsregungen erzeugt, die, als wenn sie gegen ihre Natur eingeschlossen wären, ihre Flucht erzwingend, sich in wirkliche Bewegung verwandeln.

Guglielmo Ebreo, *De practica seu arte tripudii*, F-Pn, fonds ital. 973, fol. 3v)

Der Tanztheoretiker, Tanzmeister und Komponist Domenico da Piacenza ist uns heute wegen seines Tanztraktats, *De la arte di ballare et danzare* bekannt, dass er um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfasste. Ansonsten wissen wir wenig über sein Leben und Wirken: Geboren wurde er wahrscheinlich vor 1420 und 1475 wird er letztmals in einer Lohnliste der Herzöge d'Este in Ferrara erwähnt. Er war mit Giovanna Trotto verheiratet, die einer angesehenen Ferrareser Familie entstammte. Seine Teilnahme an Festlichkeiten der Höfe der Este und der Sforza sowie in Faenza ist zwischen 1455 und 1462 belegt.

Domenico, der sowohl Guglielmo Ebreo da Pesaro als auch Antonio Cornazano unterrichtete, wird von Cornazano in seinem Traktat *Libro dell'arte del danzare* (1455, I-Rvat Capponiano 203) «mio solo maestro e compatriota» genannt. Die Herkunft Domenicos aus Piacenza wird durch Cornazano überliefert, während ihn Guglielmo Ebreo da Pesaro «Domenico da Ferrara» nennt, wohl deshalb, weil Domenico am Hof der Este wirkte. Dass Domenico Ritter war bestätigen beide Autoren. Was sie von Domenico und seiner Kunst sagen und dass sie sich als seine «Discipuli» ausweisen, zeugt von großem Respekt vor ihrem Meister.

Domenicos Tanztraktat

Bei *De la arte di ballare et Danzare* (F-Pn, fonds ital. 972) handelt es sich um die erste Schrift aus Italien, in der ein Tanzstil beschrieben wird, auch wenn die Terminologie zur Beschreibung der Tanzschritte und wahrscheinlich auch diejenige der Choreographien schon früher entstanden sein dürfte. Die genaue Entstehungszeit des Traktats ist nicht bekannt, vermutlich aber vor 1455, zumal Cornazano, der seine Abhandlung im genannten Jahr verfasste, nur Tänze aus Domenicos Traktat erwähnt. Seine Schrift wurde maßgebend für spätere Tanztraktate und seine Tanzkunst geriet nach seinem Tod nicht sofort in Vergessenheit. Noch 1517 beschreibt Johannes Cochläus vier Tänze Domenicos (D-Ngm HS 8842/GS von 1589). Auch in der Handschrift *Il Papa* aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (I-Fas, Mediceo avanti il Principato, CXVI, 76) ist zwar ein neuerer Tanzstil beschrieben, aber immer noch mit den Darstellungsmitteln Domenicos.

Der Tanztraktat Domenicos beginnt mit einem theoretischen Teil, diesem folgt die minutiöse Beschreibung von 22 Choreographien, davon 18 Balli mit entsprechender Musik und schließlich vier Bassedanze ohne Musik. Auf der letzten Seite des Traktats findet sich eine wahrscheinlich später hinzugefügte Bassadanza, *Zoglioxa*.

Im theoretischen Teil seiner Schrift nimmt Domenico Gedanken über die Bewegung aus dem 10. Kapitel von Aristoteles' *Ethik* auf und beschreibt wie «das Subtilste des Subtilen» aus der körperlichen Bewegung, dem Tanz, entstehen könne, nämlich aus *mexura*, *memoria*, *agilitade*, *mainera* und *mexura de terreno*. Danach werden die zwölf beim Tanz verwendeten Bewegungen vorgestellt, neun *naturali*, die in der Natur vorgegeben sind und drei *accidentali*, die in der Natur nicht notwendig sind. Anschließend beschreibt er vier *misure* – musikalische Masuren, die das Zusammenspiel von Klang und Rhythmus betreffen und die den vier Tanzgattungen zugeordnet sind: die Bassadanza, die Königin der *misure* und langsamster Tanz, die etwas bewegtere Quaternaria, der Saltarello und die schnelle, bäuerliche Piva. Domenico gibt den Musikern Ratschläge, wie sie die vier Tanzgattungen zu spielen hätten und erklärt die Beziehungen der Tänze untereinander, die er mit einem Diagramm veranschaulicht (Abb. 1), mehr dazu weiter unten.

<p>Co sono bassadanza de le me corona. et in looperare de mi in danzare lo in sonare ben sia data lopera.</p>	Ca	<p>po sure regina e merito di portar poche genti hano ragione e chi di me l'adopra. forza che da li cieli</p>
<p>Co son misura quadernaria Sex sonatori mi fano ragione lor vno sexto callo da la mia re di me se uoigia regere de la bas</p>	Sex	<p>to per nome chiamata e se gli retroucrano ch per competitione gina e del Sonatore sono bene fadanza e del Saltarello tengo il mezo.</p>
<p>Co sono Saltarello chiamato da la bassadanza e se gli sona partire retoucrano che tengo na e della pua.</p>	Te	<p>go passo brabante ch dui sexti callo tori prudenti mi uogliono com il mego de la misura quaderna</p>
<p>Co sono pua per nome la piu trista per che da gli prestega tanto me faccio ma</p>	me	<p>zo chiamata e de le misure son villani sono adoperata e per mia ci che tengo el mego de la bassadanza</p>
Salta	Ter	go rello
Quader	Sex	to naria
Barra	ca	po danca

Abb. 1: Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare e danzare*, F-Pn, fonds ital. 972, fol. 4v

Schritte, choreographische Phrasierung, Fortbewegung im Raum, Anzahl der *tempi* (Maßeinheit der Dauer) in den verschiedenen Tanzgattungen werden in der Folge genau beschrieben.

Die einstimmigen Melodien Domenicos sind sorgfältig der Phrasierung der Schritte angepasst. Sie sind in weißer Mensuralnotation aufgezeichnet; senkrechte Striche unterteilen die musikalischen Abschnitte, die meist mit den Teilen des Tanzes übereinstimmen. Die Anzahl der Wiederholungen jedes Abschnitts ist in der Regel angegeben. Mensur- und Proportionszeichen zeigen oft einen Wechsel der Tanzgattung an.

Die meisten Choreographien in Domenicos Traktat sind für ein Tänzerpaar oder drei Tänzer (zwei Männer, eine Frau), andere für ungewöhnliche Besetzungen (wie *Sobria* für eine Frau und fünf Männer) verfasst, *Tesara*, ein Webtanz, ist für vier Paare und zwei Männer konzipiert. Die drei letzten Bassedanze des Zyklus werden *a la fila* getanzt, d. h. ein Tänzer hinter dem anderen ohne genauere Angaben zu Zahl und Geschlecht der Ausführenden.

Die vier Tanzgattungen und ihr Charakter

Domenico und seine Nachfolger gehen wie gesagt von vier grundlegenden Tanzgattungen aus – Bassadanza, Quaternaria, Saltarello und Piva. Im Folgenden seien diese anhand von Paraphrasen und Zitaten aus den Traktaten Domenicos und Cornazzanos kurz vorgestellt.

Wegen ihren bäuerlichen Wurzeln gilt die **Piva** als ärmlichste, geringste *misura*. Doch gleichzeitig bildet sie den Ursprung aller anderen Tanzgattungen, da diese von ihr abgeleitet sind. Bei Cornazzano ist die Piva – welche auf Italienisch auch die Sackpfeife bezeichnet – zudem Ursprung aller Musikinstrumente und der Musik, die ihrerseits für die menschliche Erfindungskraft stehen:

Den Klang hat [die Piva] vom Hafer für die Hirten. Von den Halmen des Hafers geht es zu den Schilfrohren. Von diesen, nach Verfeinerung des Verstandes, übertrug man sie auf Blas- und andere Musikinstrumente, die heute noch bei uns gebaut und gebraucht werden und die so voller Melodien sind, dass wir das Paradies nicht beneiden müssen.

(Antonio Cornazzano, *Libro dell'arte del danzare*, I-Rvat, Capponiano 203, fol. 10v)

Laut Domenico und Cornazzano ist die Piva aus der Quaternaria geboren, da ihre rhythmische Struktur halb so lang ist wie die der Quaternaria und, als gute Tochter, folgt die sie dem Stil der Quaternaria. In musikalischen Quellen wird die Piva gelegentlich Cacciata genannt.

Der **Saltarello** trägt verschiedene Namen wie Passo brabantico, oder, bei den Spaniern, Alta danza. Er ist der fröhlichste aller Tänze und – wie der Name verrät – enthält auch kleine Sprünge. Neben den Balli und der Bassadanza gehörte er zu den beliebtesten Tanzformen in Italien. Getanzt wurde er in noblen Räumen (*sale degne*), direkt nach der Bassadanza. Für die Musiker ist er am einfachsten zu spielen.

Die **Quaternaria**, oder Saltarello tedesco, wird von den Deutschen getanz, wenig von den Italienern. Als Teil eines Ballo wirkt sie als eine Bereicherung.

Und was die **Bassadanza** betrifft, lassen wir sie selbst sprechen (s. auch Abb. 1):

Ich bin die Bassadanza, die Königin der Mensuren und bin würdig die Krone zu tragen. Nur wenige verstehen es mit mir umzugehen, und wer sich im Tanz oder in der Musik gewissenhaft mit mir auseinandersetzt, dem gibt der Himmel die Kraft zur Ausführung des Werks.

(Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare e danzare*, F-Pn, fonds ital. 972, fol. 4v)

Die Musik einer Bassadanza sollte perfekt mensuriert sein, d. h. sie darf keine halben Mensuren enthalten, sonst würde sie weder Genuss noch Wohlgefallen bringen. Jeder, der eine Bassadanza komponieren möchte, braucht als erstes eine gute Imagination, um einen Tenor mit gut mensurierten Teilen zu kreieren. Und vor allem: Sie soll der versammelten Gemeinschaft gefallen.

Die vier Tanzgattungen werden entweder einzeln und in improvisierter Form getanz oder sind in feste Choreographien eingebunden, entweder als reine Bassedanze oder als kombinatorische Balli, in denen sich alle vier *misure* mischen können. Dabei können die typischen Schritte einer *misura* auch für andere *misura* verwendet werden – z. B. kann ein typischer Saltarello-Schritt auf der Musik einer Quaternaria getanz werden. Dies, so schreibt Cornazzano, ist eine Sache der perfekten Meister («perfecto magistero»), nicht Sache beliebiger Schüler («non da ogni scolaro»).

Wir haben uns eingehend mit dem individuellen Charakter jeder der vier Tanzgattungen und deren musikalische Mensuren beschäftigt. Diesbezügliche Angaben aus den Tanztraktaten Domenicos und seiner Schüler fließen in unsere Aufführung der Tänze und deren Musik ein. Musikalisch beeinflussen uns diese Informationen bei der Wahl der Instrumente, bei der Interpretation der Melodien und der Art, sie in Polyphonie zu setzen durch Kompositionen oder Improvisationen.

«vuodo» und «pieno»

Weitere Informationen, die den Musikern und Tänzern bei der Aufführung der Tänze helfen, sind erhalten, doch die Quellen dazu sind teilweise schwer zu interpretieren. Domenico schreibt beispielweise: Als «kaiserliche Mensur» fängt die Musik der Bassadanza mit einem «vuodo» an und sie endet mit einem «pieno». So wird den Saltarello den gleichen Weg nehmen. Dagegen werden die Quaternaria und ihre Tochter, die Piva, im «pieno» anfangen und den vuodo in der Mitte und am Ende haben. Zu den Begriffen «vuodo» und «pieno» präzisiert Domenico: Der Musiker sollte bei einer Bassadanza mit der oberen Stimme einsetzen, bevor die Tenorstimme auf der *bota*, den Schlag, einsetzt. Dieser Anfang der Oberstimme ist der «vuodo», die *bota* des Tenors der «pieno». Dasselbe gilt für die Tänzer einer Bassadanza: Bevor sie den Fuß bewegen, sollen sie stets mit einer Bewegung des Körpers einsetzen. Diese Bewegung ist das Leere (vuodo) und die Fußbewegung das Volle (pieno).

So verstehen wir den «vuodo» als eine Vorbereitung zum «pieno», als einen Auftakt vor dem Schlag. Beim Taktschlagen mit der Hand wäre die Abwärtsbewegung des «pieno», die Aufwärtsbewegung das «vuodo». Wir hoffen, dass unsere Interpretation korrekt ist, zumal selbst Cornazzano sich nicht traut diese beiden Begriffe zu erklären. So beendet er sein Tanztraktat folgenderweise:

Das, was das Leere ist, und das, was das Volle ist, hätte ich Euer Gnaden erklären sollen, aber dies sind Dinge, die nicht mit Worten zu erklären sind: Aber ich bin sicher, dass, wenn Euer Gnaden Euren Verstand darauf richten, und Eure Musiker dazu bringt, Euch diese misure vorzuspielen, Ihr es besser verstehen werdet, als ich es jemals erklären könnte, und so entschuldige ich mich von dieser Last. Ende.

(Antonio Cornazzano, *Libro dell'arte del danzare*, I-Rvat, Capponiano 203, fol. 34)

Zur Verwendung der einzelnen Tanzgattungen in den Balli

Saltarello und Quaternaria werden im Allgemeinen für größere Bewegungen im Raum verwendet.

Mit einer Piva dagegen lässt sich rasch eine choreographische Figuration realisieren, wie zum Beispiel die Achterfigur am Ende von *La ingrata* oder, zu Beginn von *Mercantia*, bewegen sich die beiden Männer, die das hintere von zwei Paaren bilden, schnell voneinander weg und tanzen 6 *riprese* oder 6 seitliche Schritte zur Piva-Musik. In anderen Choreographien wird die Piva so angelegt, dass sie der Dame die 'Flucht' vor den Männern ermöglicht, die versuchen, sie einzuschließen, sie zu blockieren. Diese Situationen einer Piva entsprechen in der Regel einem Moment starker Emotion, schneller Aktion, Chaos oder Aufregung. Für Imitationsspiele, wie z. B. in *Lionzello vechio*, werden entweder die Bassadanza oder die Quaternaria benützt.

Viele Balli beginnen mit einem Saltarello, dem italienischen Tanz schlechthin, oder mit Saltarello-Schritten, die in der *misura* und zu Musik einer Quaternaria getanzt werden. Dabei handelt es sich um eine bestimmte Anzahl von Einheiten, Grundschritten, in der einen oder anderen dieser *misure*, die gemeinsam getanzt werden, ohne dass ein bestimmter Weg oder eine bestimmte Figuration vorgegeben ist. Diese Einführung ermöglicht es den Tänzern, sich einzurichten und sich auf die Choreographie vorzubereiten. 13 der 18 Balli in Domenicos Traktat beginnen mit einer solchen Einführung. Selten, zum Beispiel in *Bel fiore*, gibt es eine ähnliche Einführung, aber zur Musik einer Piva.

Bei einigen anderen Balli beginnt die Choreographie direkt, ohne Einleitung. Dies zeigt sich zum Beispiel im Ballo *Prexonera*, der mit einer Bassadanza beginnt, oder im Ballo *Jupiter*, dessen erste Phrase aus drei Quaternaria-Schritten und einer «volta tonda», einer vollständigen Drehung um sich selbst, in der *misura* der Bassadanza besteht, oder in der *Fia Guielmina*, deren Anfang eine Kombination von Quaternaria-Schritten ist, die der musikalischen Phrasierung von 5 Semibreven entsprechen.

Die Bassadanza, schließlich, hebt harmonische Bewegungen im Raum hervor und zeigt Momente der Fülle im Tanz, Momente, in denen eine neue Figur, eine neue Situation bestätigt wird. Manchmal unterstreicht sie auch einen weiblichen Aspekt, während der Saltarello den männlichen

Aspekt in einer Choreographie hervorhebt, wie z. B. in *Verçepe*, wo zwei der drei Männer die Plätze wechseln, indem sie sich zwischen den anderen drei Tänzern hindurchschlängeln und Saltarello-Schritte machen, während die beiden Frauen ihnen antworten, indem sie innerhalb einer Phrase und mit Bassadanza-Schritten ihre Plätze wechseln.

In unserer Interpretation haben wir zum Beispiel, ohne dogmatisch sein zu wollen, für die Piva und die Quaternaria den Bläsern den Vorzug gegeben; in den Bassedanze setzen wir Perkussionsinstrumente nur zurückhaltend ein.

Zum Programm

Von Véronique Daniels, Marc Lewon und Baptiste Romain

Unser Programm beginnt mit dem Instrumentalstück *Portugaler* von Guillaume Dufay. Der Franko-Flame war einen Großteil seines Lebens in Italien tätig und gehört zu den herausragenden Komponisten seiner Zeit. Unter dem Titel *Portugaler* ist eine seiner Chansons überliefert, die auch über das Incipit «Or me veult» bekannt und im Codex Straßburg (F-Sm, 222 C. 22, fol. 108r) nur zweistimmig überliefert ist. Von dieser Fassung wird vermutet, dass sie auch als Tanzstück und in der Form einer Estampie verwendet wurde und sich damit in die Gruppe von Tanzmelodien einreicht, die nach Ländern benannt wurden.

Um mit dem Ursprung aller Tanzgattungen anzufangen, also mit einer Piva, tanzen wir zuerst den Ballo *Amoroso*. Diese anonyme Choreographie wurde im Tanztraktat von Giovanni Ambrosio (F-Pn, 476) als «ballo francese» beschrieben und mit einer Melodie überliefert. Es geht hier um ein leichtes, spielerisches Imitationsspiel zwischen den zwei Tänzern; die Musik ist die einer Piva und die Schritte sind diejenigen, die bei der Piva verlangt werden. Wir haben die choreographische Version aus dem Traktat von Guglielmo Ebreo *De practica seu arte tripudii* (US-NYp, MGZMBZ-Res. 72-254) gewählt. Natürlich werden Bläser diesen Ballo begleiten!

Der *Ballo chiamato Belriguardo in doi*, eine Choreographie für zwei Tänzer, einen Herrn und eine Dame, ist der erste Tanz in Domenicos Traktat; er wird direkt gefolgt von *Belreguardo novo*, einer zweiten Choreographie auf die gleiche Grundmelodie, diesmal für drei Tänzer, eine Dame und zwei Herren.

So begeben wir uns auf unsere Tanzreise, zu zweit, vorwärts und immer gemeinsam. Sobald der dritte Tänzer hinzukommt, fangen wir an, Linien auf zwei verschiedenen Achsen zu bauen, die uns durch die *mezza volta* (eine halbe Drehung) ermöglicht werden.

Bei *Lionzello vechio* ahmen die Tanzenden einander nach, bis der leitende Tänzer seiner Partnerin erlaubt, parallel zu ihm zu tanzen.

In *La ingrata* – auch für drei Tänzer – werden wir nach einer *mezza volta* der Dame ein Dreieck aufspannen, das wir in der Folge spiegeln. Bevor wir uns kreuzen, wird unser Weg durch *volte tonde* (ganze Drehungen) markiert.

In *Verçepe*, einem Ballo für fünf Tänzer, drei Männern und zwei Frauen, geht es um weibliche und männliche Prinzipien, die miteinander in Dialog kommen und sich verflechten.

Presoniera ist wieder einen Ballo für zwei und eine wunderschöne Choreographie, bei der sich die Tänzer einer nach dem anderen den Weg zeigen, sich immer wieder trennen und doch immer wieder zusammenfinden, als wären sich in einer einzigen Person verschmolzen.

Obwohl Bartolomeo Brollo (fl. um 1430) im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Guillaume Dufay ein eher bescheidener Komponist war, erfreute sich sein Rondeau *Entrepris suis par grant lyesse* eines gewissen Erfolgs. Während die ursprüngliche Komposition mit der Imitation in Dreiergruppierungen in der Art einer *prolatio maior* arbeitet, vereinfachen neue Versionen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Rhythmus dieses Werks und schlagen Änderungen für den Contratenor vor.

Die Wolfenbütteler Lautentabulatur von ca. 1460 ist die früheste bekannte Quelle für Lautenmusik. Sie enthält ein Arrangement von Johannes Ciconias bekannter Ballata *Con lagrime bagnandome nel viso* unter dem latinisierten Incipit «Cum lacrimis». Obwohl die ursprünglich zweistimmige Ballata sich für instrumentale Soloarrangements nicht sonderlich anzubieten scheint, hatte sie nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert ein bemerkenswertes Nachleben: In den Tastentabulaturen des Lochamer Liederbuchs und des Buxheimer Orgelbuchs befindet sich jeweils eine Bearbeitung des Stücks, teilweise zu drei Stimmen erweitert. Möglicherweise gelangte das Stück über den Tastenspieler und Erfinder des *clavicembalums* Hermann Poll um 1400 von Pavia nach Heidelberg, gehörte also gewissermaßen zum ersten Repertoire für dieses Instrument und wurde dadurch auch Teil einer beginnenden Tradition. Die Lautenbearbeitung in der Wolfenbütteler Tabulatur scheint eine Reaktion auf diese Tastenbearbeitungen zu sein und stammte wahrscheinlich von einem Tastenspieler, der auch die (Plektrum-)Laute beherrschte.

A Florence la joieuse cité / Helas la fille Guillemin vous fustes une journée / Helas la fille Guillemin en ma chambre apprendre latin ist eine Ballade mit drei Texten, die in vier italienischen Liederbüchern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Der Text erzählt die anzügliche Geschichte eines Basler Höflings, der Florenz besucht. Möglicherweise ist diese Handlung eine Anspielung auf die Streitigkeiten zwischen dem Konzil von Basel und dem Konzil von Ferrara, das von 1439 bis 1442 nach Florenz verlegt worden war. Eine einstimmige Tanzmelodie, die Tenor und Contratenor zusammenfasst, findet sich bei Domenico da Piacenza (F-Pn, it. 972) und Cornazzano (I-Rvat, Capponiano 203) unter den italienisierten Titeln *La fia guilmin* und *Figlia guilielmino in canto*.

Auf eine rätselhafte Melodie tanzen wir *Bel fiore*, gefolgt von *Anello*, bei dem wir ein Quadrat einkreisen werden und als Drittes die kraftvolle, sehr edle *Marchexana*.

Der Ballo *Iupiter* fängt mit einer sehr bodenbezogenen, 'irdischen' Quaternaria an, die sich mit dem 'göttlichen' Dreier-Metrum der Bassadanza abwechselt. Darauf folgt eine Bassadanza mit einer Achterfigur, dann eine Piva, die in Schlangenbewegungen ausgeführt wird. Es endet mit einem Saltarello, bei dem die Männer Platz tauschen und die Frau die Mitte des Tanzes bestätigt mit einer ganzen Drehung in der *misura* der Bassadanza.

Am Anfang der Beschreibung der Balli steht in Domenicos Traktat, dass die Musik und Beschreibungen der Tänze vom «edlen und ehrwürdigen Misser Domenico da Piacenza» stammen – außer der Melodie der *figlia guilielmina*. Diese geht auf eine französische Ballade zurück, zu welcher Domenico die folgenden Tänze entworfen hat. Wir tanzen eine dieser Choreographien, *Laltra fia guielmina*. Die Melodie basiert auf dem Tenor der französischen Komposition. Dort, wo der Tenor pausiert wird der Contratenor hinzugezogen und an diesen Stellen folgt der Tänzer dem Tenor und die Tänzerin den Contratenor.

Mercantia ist ein Ballo für drei Männer und eine Frau. So wird die Handlung beschrieben: «In der Mercantia ist die Dame bereit, jedem Herrn ihre Aufmerksamkeit zu schenken, selbst wenn sich tausende um sie bewürben». In Domenicos Traktat steht dieser Tanz konträr zum nächsten Ballo *Sobria*, wo die Dame sich ausschließlich demjenigen Herrn widmet, der sie als erster zum Tanz geführt hat.

Auxce bon youre de la bonestren leitet über zum Höhepunkt unserer Aufführung.

Ein englisches Manuskript aus den 1450er Jahren (GB-Ob, Digby 167), das hauptsächlich mit astronomischen Tabellen und Kalendern gefüllt ist, überliefert drei kurze Musikstücke, darunter die Tenorstimme von *Aux ce bon youre de la bonestren*. Diese Melodie wurde in Strichnotation notiert, eine Art Gedächtnisstütze für einen Musiker, der die Feinheiten der Mensuralnotation nicht beherrschte. Eine dreistimmige Version desselben Stücks – wahrscheinlich ursprünglich ein Neujahrslied – findet sich in einer der großen Sammlungen polyphoner Musik aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts (Trento 87, I-TRbc, MS 1374 [87]). Die diminuierte Musiksprache dieser Fassung scheint für Instrumente bestimmt zu sein. Außerdem ähnelt die regelmäßige Organisation der Kadenzten anderen Stücken, die in der Handschrift Trento 87 überliefert sind: *T'andernaken*, ein Stück das heute oft als Basse Danse interpretiert wird und *Je suis povere de leesse*, dessen Tenor sich auch im Brüsseler Basse Danse-Manuskript befindet.

Damnes (in andere Quellen auch *Daphne* genannt), die erste der vier Bassedanze Domenicos, ist für drei Tanzende geschrieben. Sie fängt frontal an und endet nach einer Schlangenfigur *alla fila* (in einer Reihe) auf. So ist diese Reihe für die drei nächsten Bassedanze – *Mignotta vecchia*, *Mignotta nova* und *Corona* – erstellt. Domenicos Tanzkunst kommt hier zu einem Höhepunkt, in dem wir verschiedene Arten von Drehungen verwenden, mit verschiedenen kleinen, fast unsichtbaren Fußwechselln und *posade* (Pausen). Es gibt nun keine choreographischen Figurationen mehr, es geht um die reine Kunst, verschiedenste Schritte in ungewöhnlicher Weise und in unregelmäßigen Phrasierungen zu kombinieren.

Als Nachtanz zu den Bassedanze, tanzen wir *Rostiboli gioioso* und fangen mit einem Saltarello an. Für diesen wählten wir eine Choreographie für ein Paar, die Domenico zugeschrieben ist und eine Melodie aus Giovanni Ambrosios Tanztraktat. Uns sind verschiedene Fassungen dieses Tanzes überliefert. Alle sind Varianten Domenicos, ob für ein Paar oder drei Tänzer beschrieben, ob schlicht oder extrem verziert. Heute lassen wir uns von diesen verschiedenen Beschreibungen inspirieren und tanzen unsere *Rostiboli gioiosi*!